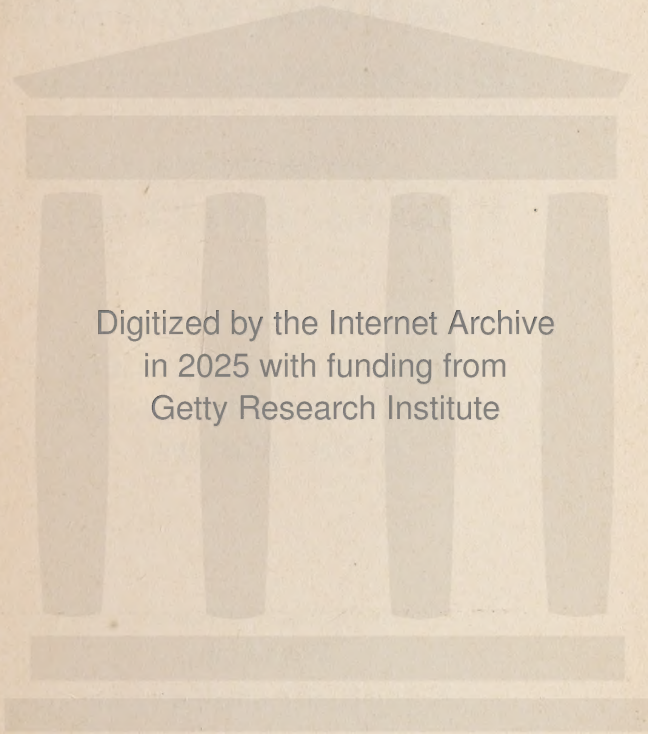
TRIBÜNE DER KUNST UND ZEIT

Wilhelm Hausenstein

Über Expressionismus in der Malerei

HERAUSGEBER KASIMIR EDSCHMID

ERICH REISS VERLAG BERLIN


Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/uberexpressionis00haus

Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben von

Kasimir Edschmid

II

Wilhelm Hausenstein
Über Expressionismus in der Malerei

Berlin
Erich Reiß Verlag
1919

Über Expressionismus in der Malerei

von

Wilhelm Hausenstein

Fünfte Auflage

Berlin
Erich Reiß Verlag
1919

Spamer'sche Buchdruckerei in Leipzig.

I.

Unternimmt man, Expressionismus in bildender Kunst mit Worten zu bestimmen und zur genauen Ausmessung eines an sich selber vieldeutigen Stichwortes beizutragen, das durch Halbverstehen, Mißverstehen, Modelärm, Snobbismus, Reklame, Stumpfsinn — nicht am wenigsten aber durch Lieblosigkeit Produzierender wie Betrachtender längst ein unerträglicher Ton geworden ist, so bleibt man wohl am besten beraten, wenn man zunächst einfach die Erscheinung des expressionistischen Bildinventars sinnlich festzustellen versucht. Es würde sich also zunächst nicht um Erklärungen handeln, nicht um die Frage nach Ursachen und tieferen Zusammenhängen, vielmehr bloß um die einfache Wahrnehmung alles dessen, was an expressionistischer Bildkunst auf irgendeine

Weise sich als kennzeichnende Eigentümlichkeit geltend macht. Apperzeption wäre die vorderste Aufgabe. Da aber Apperzeption — umständlicher: der sich nachdrücklich verwirklichende Vollzug sinnlicher Wahrnehmung — am besten zu verlaufen pflegt, wenn sie durch einen Gegensatz unterstützt wird, von dem wie von einem Sprungbrett sie sich abschnellt, so wird es zweckmäßig, Expressionistisches nicht bloß als etwas einzelnes unvermittelt hinzusetzen, sondern es wider eine andere Welt künstlerischer Tatsachen prellen zu lassen. Von selbst bietet dazu sich eine Kunst dar, die durch ihren Namen bereits als eine Art von Gegenteil des — mit allen Vorbehalten sei ganz kurz gesagt: des Expressionismus sich anzukündigen scheint: der Impressionismus, der vorherging. Greifen wir aber weiter, nehmen wir zum Widerspiel (aus Gründen, die nachher einleuchten werden) die ganze Kunst der Väter und Großväter: etwa das, was zwischen 1848 und der Jahrhundertwende hervorge-

bracht worden ist — vielleicht auch die Kunst des Vormärz, ja die Kunst des 19. Jahrhunderts. Im Grunde wäre diese Frage genug für eine Untersuchung. Gelingt es, die Aufgabe in eilender Kürze einigermaßen zu lösen, so könnte (und müßte wohl) eine zweite Frage gestellt werden: die Frage nach der Herkunft oder — wenn das Wort nicht konventionell verstanden wird — nach der Legitimität des Expressionistischen. Diese Frage wäre zwiefach: sie riefe einmal nach dem entwicklungsgeschichtlichen Argument und sodann nach dem grundsätzlichen Wesen der noch viele beunruhigenden Erscheinungen gegenwärtiger Kunst. Die zweite dieser Sonderfragen würde sich organisch zu einem dritten Hauptproblem auswachsen: zur Frage nach dem inneren Zustand expressionistischen Hervorbringens. Diese Frage würde, wie leicht zu ahnen ist, am schwersten zu beantworten bleiben; sie würde aber auch am wichtigsten sein, da sie von äußerer expressionistischer Bildgestalt und ihrer historisch

immerhin meßbaren Abkunft zum Zentrum vorstieße, wo das Ursprüngliche und Abgeleitete, das Dauernde und Vergängliche gegenwärtiger Kunst zu entdecken wäre. In den erschreckenden Silenenfiguren des Symposions waren schöne Götter verborgen. Inmitten der argen Verbogenheit des Heilands, der Mutter Gottes, der Heiligen auf dem Isenheimer Altar des Grünewald steht das kleine Lamm mit dem Kreuz und dem Kelch, in den bogenförmigen Strahls und klingend wie eine Fontäne der Herzbrunnen des weißen Tieres ergossen wird. Ich weiß nicht, ob hinter Verzerrungen der Linie, hinter dem Geschrei der Farben, hinter Melancholien der Zeichnung, zwischen Niedersturz und Ausbrüchen der Form in gegenwärtigen Bildern ähnliche Schönheit des Tiefsinns verweilt. Es müßte so sein und — sicherlich: mitunter ist es so. Fest steht, daß die Frage not tut, wie immer die Antwort je lauten könnte.

So gliedert sich ein Nachdenken über die Kunst dieser Zeit in etwa drei — freilich

stark durcheinandergreifende — Probleme: gefragt wird nach dem Unmittelbar-Tatsächlichen gegenwärtiger Bilderscheinung und zugleich gestriger, von der die heutige sich ablöst; gefragt wird nach entwicklungsmäßiger Herkunft gegenwärtigen Bildes; gefragt wird schließlich nach seinem sachlichen Ausweis, nach seiner Schönheit und Inwendigkeit, nach Wert und Jenseits.

II.

Werden die Worte „Expressionismus" und „expressionistisch" hier mit dem Anschein einwandfreier Selbstverständlichkeit gebraucht, so ist dies Anschein. Es geschieht zur Abkürzung im Augenblick, also mit Bedingung und auf Widerruf — im Hinblick auf kommende Bestimmung. Auf diese Sicht muß vorläufig auch ein gleichsam stenographischer Ausdruck verziehen werden, der bare Unmöglichkeiten umschließt: der Ausdruck „vorexpressionistische" Kunst. Die

Frage nach der Eigentümlichkeit beider Künste ist also zuerst aufzuwerfen.

Es sei versucht, vorexpressionistische Kunst mit einigen Namen zu kennzeichnen, die einen Schweif von Bildhaftigkeit mitbringen: David und Ingres (beide insbesondere als Bildnismaler), Runge, Waldmüller, Corot und das ganze Barbizon, Rottmann, Courbet, Leibl, Spitzweg, Menzel, Marées, Manet, Renoir, Degas, Liebermann, Uhde, Corinth, Trübner, Rodin, Hildebrand. Es wird das schier Unvollziehbare zugemutet, den unendlich verzweigten Reichtum dieser wenigen Namen irgendwie zusammenzulegen. Wie ist das Bild dieses Jahrhunderts? Richtiger gefragt: Wie erscheint es von heute aus gesehen?

Es wäre hoffnungslose Torheit, grotesker Uninstinkt und unerhörte Lästerung, an diesem Sammelbild zuvörderst etwas anderes zu erkennen als die tief befriedigende Formalität. Formalität bedeutet: das Formhafte, Geformte, auf Form und Formales Gerich-

tete — einerlei, ob das Formale nun in der Zeichnung oder in der Farbe, im Ruhenden oder Bewegten wahrgenommen wurde. Nun kann sofort hinzugefügt werden: das Formale aller dieser vorexpressionistischen Kunst wird aus dem Sichtbar-Gegenständlichen entwikkelt. Dies bedeutet: aus diesem Menschenantlitz, aus jenem Tierleib; aus diesem Nackten, aus jenem Baum, diesem Himmel, jener Frucht und Blume; wohl auch aus dieser Historie und jener Anekdote, diesem Ereignis, dieser Situation, diesem sozialen Eindruck, jenem Licht, jener Tanzgebärde. Grob gesprochen: man erkennt da überall, um was es sich handelt. Man erlebt die Beugung vor dem Gegenständlichen — oder besser gesagt: vor des Gegenstands Form im weitesten Sinn, also auch vor der Farbe, dem Gestus des Gegenstandes, auch vor seiner Umwelt, vor den Beziehungen seines formal betonbaren und betonten Daseins zu seinen Nachbarn, zum umgebenden Licht. Es ist notwendig, deutlichst zu sagen, was dies

heißen will. Keinem der genannten Meister kam es je auf das an, was (im Sinn neugierig-unformalen Publikums) als gegenständlicher Inhalt zu bezeichnen ist. Ihnen allen lag am Gegenständlichen nur deshalb, weil es irgendwie durch Form ausgedrückt war, und weil es möglich blieb, die Form als die Ausdrucksgrenze des Gegenständlichen herauszulösen, sie (in buchstäblichem Verstande) zu „übersetzen" und mit besonderen Mitteln — Stift, Farbe, Stein und Metall — neu zu erschaffen; zu erschaffen als etwas, das aus der Form heraus Gegenstand wird, indes in der Natur der Gegenstand aus seinen gegenständlichen Voraussetzungen heraus die Form wie etwas Ergebnisartiges und Letztes, nur als eine Schranke seines dinglichen Daseins zu äußern scheint. Das Entgegengestellte der Vorgänge wird deutlich: die Natur erzeugt die Form als Grenze ihres gegenständlichen und entwicklungsmäßigen Daseins; der Künstler setzt bei dieser fertigen Schranke an, hebt sie ab, stellt sie rein dar, verstärkt

sie und läßt von der unbedingten Formalität seiner Schöpfung das Gegenständliche unter Umständen zurückschließen. Wie dem aber sei: es ist der Vorrat der Natur an formalen Elementen, von dem diese Meister begeistert sind und dem sie merklich verpflichtet bleiben. Dabei ist es grundsätzlich einerlei, wie sie umschichten: ob sie das Oberste zu unterst kehren und alle Form des Gegenständlichen etwa ins Licht hineinfundamentieren, oder wie sonst die edle Besessenheit beschaffen sein mag, aus der auch sie, die Anbeter der Natur, das Allseitige und Ausgewogene der Natur in eine schöne Einseitigkeit menschlichen Anschauens hineinreißen.

Es ergibt sich: Die vorexpressionistische Epoche bezeichnet sich durch das relativ Gegenständliche ihrer Form. Von diesem Kern aus bildet sie ihre Mittel und Aufgaben: das Malerische, das Koloristische, die Tonalität, den Druckgestus des Pinsels und der Kohle, die Erotik des Malens, das Berühren der Leinwand, das Wüten in Pasten und Bronze,

die Zärtlichkeit im Marmor, die Lust am Atmosphärischen, die Leichtigkeit in der Darstellung des Hellen, die Empfindung für das Übergelagerte oder Tragende einer Stimmung; Leidenschaft für das Sinnliche der Natur und saftig-sinnliche Geschmeidigkeit in der Anwerbung des Sinnlichen durch das Bild; Intimität der Staffelei und Weite und Gehobenheit des Monuments in Farbe, Zeichnung, plastischer Form. Es geht in aller dieser Kunst um höchste, um mächtige, exakte, weinende, frivole, ahnungsvolle und schwärmende Beurkundung des Sinnlich-Gegenwärtigen, um eine Bewahrheitung der Natur durch den ihr abgerungenen Stempel der Dinge, um irgendeine Art der Erweisung des Gegenstandes durch künstlerisches Besiegeln seiner stärksten (und vom Künstler noch leidenschaftlich verstärkten) Kennzeichen. Jawohl: so maßlos rot ist diese Frucht, so unendlich gewölbt diese Wange. Röter als sie scheint, planetarischer als sie aussieht — an Folgen reicher, als sie weiß, ist diese ganze Welt, die

von unseren Augen gesehen wird. Farbiger, stofflicher ist die Luft, toller das Frauenprofil, paradiesischer gefärbt der Schatten, als man, neulinghaft, zuerst erwartet. Dies ist das Verhältnis gewesener Meister zum Gegenstand. Allein es ist immer der sinnenfällige Gegenstand, von dem sie anfangen, zu dem sie hinzucken. Ihre Freiheit will nichts Höheres als diese Vasallität: ein Lehnsverhältnis, bei dem Natur vom Meister, Meister von der Natur gleichzeitig abhängt.

Gegen dies Sammelbild soll nun die expressionistische Bilderscheinung heraufgehoben werden — soweit man überhaupt versuchen kann, sie auf einen Typus zu bringen.

Es wäre sicherer Irrtum, behaupten zu wollen, expressionistische Kunst sei — was ihre Lehre in nur halber Klarheit behauptet — im Gegensatz zur Gegenständlichkeit vorexpressionistischer Kunst etwas schlechthin Ungegenständliches. Wir versuchen, aus einer Anzahl von Namen und der durch sie bezeichneten Entwicklung der

vergangenen drei oder vier Jahrfünfte das Mittel zu ziehen. Es wird die Entwicklung seit Cézanne, van Gogh, Gauguin — auch von Hodler her, wenn es sein muß, ins Auge gefaßt. Repräsentanten dieser Entwicklung wären: Matisse, Delaunay, Derain, Henri Rousseau; Nolde, Paula Modersohn; Beckmann, Großmann, Kokoschka, Meidner; Pechstein, Heckel, Kirchner; Macke, Marc; Kandinsky, Chagall; Ensor, Kubin; Picasso, Klee. Die Reihe ist nicht geordnet und nicht beschlossen, aber das Verratende kann aus ihr einigermaßen deutlich werden, auf das es in diesem Zusammenhang ankommt. Von vornherein ist im Angesicht dieser und längst vieler andrer, zum Teil angrenzender Namen deutlich genug, wieso auch in neuwüchsiger Kunst Gegenständliches verblieben ist. Henri Rousseau malt das Paradies, Seewald Tiere, Häuser, Berge, Vegetation, Pechstein Stilleben, Kokoschka Gesichter und Figuren, Derain Natur, Nolde Götzen und Heilige, Beeh in der Glut des Reisenden das

nördliche Afrika mit Löwen, Bordellen, Beduinen. Die Plastik zumal lebt im Bereich naturgegebener Gegenständlichkeit: die nackte Gestalt des Menschen ist für Albiker, Lehmbruck, Fiori genau so unweigerlich der Anfang wie für den Inbegriff Rodin. Der Zustand scheint sich von solchem Querschnitt zum nächsten allerdings zu verändern: Picasso, Kandinsky, Klee, Chagall werden als ungegenständlich empfunden — allenfalls als Rebus. Primitiv-unmittelbar steht vor ihren Bildern und Blättern die Frage auf: Wo und was ist der Gegenstand? Die Frage erweitert sich im Verhältnis zur Formalität oder Unformalität der Betrachtenden: ist ihr Antrieb zur Auslösung des Formalen relativ schwach, so werden sie schon vor den im Grunde naturnahen Zeichnungen Beehs oder einem Bild Kokoschkas die Frage nach dem Gegenständlichen stellen: Was ist dies? Was wird dargestellt? Weshalb wird es anders dargestellt, als wir es gewohnt sind? Warum wird das Objekt hier anders ange-

schaut und jedenfalls anders gegeben als bei Leibl? Die Frage mündet leicht in die feste Behauptung: dies Expressionistische habe mit der objektiven Erscheinung des Gegenstandes nichts mehr zu tun — wobei auf naive Art der Maßstab für die Objektivität des Gegenstandsbildes rein durch die Überlieferung bestimmt wird (etwa durch die Erinnerung an ein Bild Leibls oder Courbets). Nähern wir hart eins dem andern: die Berblinger Dorfkirche Leibls und ein Abendmahl Noldes. Der erste erscheint der durch starke Tradition gehaltenen Betrachtung gegenständlich — der zweite nicht.

Wir fassen das Ergebnis in vorsichtige Formel. Sie würde etwa lauten: Vorexpressionistische Kunst erscheint vom Standpunkt des Expressionismus zum mindesten als relativ gegenständlich — und will selbst, von ihrem eigenen Standpunkt aus, so gegenständlich sein; expressionistische Kunst erscheint vom Standpunkte der sogenannten realistischen Überlieferung als relativ un-

gegenständlich oder gegenstandsfeindlich — und die expressionistische Doktrin selbst verkündet die Verbannung des Gegenständlichen, zum allermindesten des Gegenständlichen in dem überlieferten sinnlich-dinglichen, auf einfach Gegenwärtiges zielenden Wortverstand. Gegenstand in diesem Wortverstand ist Mensch, Baum, Tier, Frucht, Blume, Land, Wasser als unmittelbare, abstandslos erfahrungsmäßige Wirklichkeit.

Wir sind also auf eine Art von Gegensatz gekommen: auf den Gegensatz zwischen wenigstens verhältnismäßiger Gegenständlichkeit und mindestens relativer Ungegenständlichkeit.

Dieser Gegensatz wird rein vorläufig aufgestellt: so wie er aus einem ersten, unmittelbaren, sehr unsublimierten Wahrnehmungsverhältnis des Vergleichenden zu den Bilddurchschnitten der beiden Epochen gewonnen wird. Ich nehme die Antwort auf die sich von selbst ergebende Frage nach dem Wert dieser Unterscheidung — eine Frage, die im

dritten Teil und Schluß dieser Untersuchung genauer zu beantworten sein wird — sogleich voraus, um die gemeinsame Überlegung aus unerträglicher Schwebe auf den Boden der Entscheidung zu stellen: diese Gegensätzlichkeit ist von untergeordnetem Wert oder — was dasselbe heißt — in einem höheren Sinne falsch. Ars una: es gibt in der Tat nur eine einzige Kunst. Das Künstlerische ist im Grunde eins. Denn das Künstlerische ist integral. Wohl: es wird differenziert, und das Differenzierte ist bewegend, erschütternd. Aber der höchste Ausweis aller Kunst ist ihre Einheit — die ewige Gleichheit alles dessen, was an ihr letzte Wesentlichkeit genannt werden muß.

Doch nicht davon ist augenblicklich zu sprechen, sondern eben von dem Differentiellen: von allem, was sich bei expressionistischer Kunst irgendwie als unterscheidend, als Besonderes, unversöhnlich Neues, der Überlieferung Feindseliges aufdrängt. Dessen ist nicht wenig.

Die Unterschiede seien im Drange solchen Überblicks roh bezeichnet. Wir gehen ins einzelne:

Das Malerische, schärfer und bedeutungsvoller gesagt: das Pittoreske der vorexpressionistischen Malerei verschwindet. Die schöne Malerei etwa Schuchs ist nicht mehr da. Es verschwindet (es verschwand längst) der emaillierende Kolorismus der Leiblschule. Dafür kam: das bewußt Barbarische der Farbe mit vollem Verzicht auf die intime Schmiegsamkeit des Pinsels, der vordem in der Hand eines Malers lag wie eine tanzende Frau im Arm eines Mannes. Barbarismus: das Wort ist hier nicht aus dem Geist des Widerspruchs gesagt; es ist einfache Bezeichnung einer Sache, die sich selbst so meint. Nolde will Barbar sein — denn wahrlich: Barbar, Wilder sein ist etwas. In breiten Lagen, nicht durch Pinselgestikulation malerisch gegliedert, brennt, glüht, rauscht, teuft die Farbe — durchaus auf ihr eigenes Maximum gebracht. So ist Nolde, so Munch,

so Pechstein, Heckel, Kirchner — oder zum wenigsten ihre Strebung.

Es verschwindet die Kategorie des Lichts, der Atmosphäre, des Tons. Es verschwindet weiter: das Vertrauliche der Staffelei, der Begriff der Nuance, die im maximalistischen Antrieb solcher Malerei keinen Platz findet, der wonnereiche Kultus des Stimmungsmäßigen, die Hingebung an die Natur; die Elastizität der Zeichnung. Es erscheint: ein weit über das Maß des Früheren hinausgegetriebener Nachdruck in der Beurkundung des Dinglichen; etwas Verallgemeinerndes in der Gesamtanschauung; Begeisterung für Grundformen der Dinge (wie Kugel, Kreis, Würfel, Viereck, Dreieck, Zylinder); lapidare Hervorkehrung des magischen Sinns der Erde; der steife Strich, die starre Kontur, die harte Achse; die Kraftkurve der Dinge und des Malers; die Wut des Künstlers, sein Fanatismus für das Dynamische, die Willkür gegen das Objekt, der Übermut zur freihändigen Konfiguration; eine vordringende,

undistinguierte, aber der krassen Schönheit nicht bare Aktivität. Die passiven — wir würden freilich besser sagen: scheinbar passiven — Tugenden der vorexpressionistischen Malerei werden im Brand des Neuen eingeschmolzen. Was wird? Ungezügelte Bekundung von Temperamenten? Leidenschaftliches oder nachsinnend-erfinderisches Ornament? Fanalartige Dekoration? Ausschweifung über die Grenzen des Natürlichen — und Hinüberlohen, Hinüberbauen, Hinüberersinnen in Übersinnliches? Als Böcklin Mythologie malte, war, da er nun einmal im Zeitalter Darwins und Du Bois-Reymonds lebte, sein Ehrgeiz darauf gerichtet, seinen Fabelwesen biologische Wahrscheinlichkeit zu geben. Der Expressionist, der heute einen lebenden Menschen malt, hat in der äußersten Thule bewußt oder unbewußt den entgegengesetzten Antrieb, sein Objekt ins biologisch Unwahrscheinliche zu deformieren. Er stellte sich auf eine andere Plattform als auf die der Biologie: auf die der

Erfindung, der Phantasie, des Fiebers — auf den Boden des credo quia absurdum. Zugleich: Was in der Tat soll die Kunst heute tun? Die Natur stirbt aus. Die europäische zumal; selbst die exotische ist bedroht. Die Welt ist ins Fabrikative gewandelt — mit ihr notwendig irgendwie auch die Kunst. Selbst der Himmel, vordem sichere Zuflucht, ist von Instrumenten bevölkert.

Damit ist schon in die dritte, sicher bereits in die zweite Hauptfrage hineingegriffen: in die Frage nach der entwicklungsmäßigen Herkunft expressionistischen Müssens — denn um Müssen handelt es sich auch in solcher Willkür wie überall im Bereich vermuteter und irgendwie tatsächlicher menschlicher Freiheit.

III.

Wie also geht der Expressionismus entwicklungsmäßig aus vorexpressionistischer Kunst hervor?

Die beiden Kunstgezeiten sind bis nun als Gegensätze gekennzeichnet. Die eine setzt aus sich die andre nach einem Gesetz hervor, das alle Entwicklung zu beherrschen scheint: nach einem Gesetz historischer Dialektik. Geschichte vollzieht sich in Satz und Gegensatz. Renaissance tritt als Rückschlag gegen die Gotik in die Geschichte — Sinnlichkeit und Menschlichkeit als Widerspiel des Übersinnlichen und Göttlichen der Gotik. Den relativen Naturalismus der Renaissance überstimmt das Supranaturalistische des Barock. Auf Giotto folgt Leonardo — auf Leonardo der Greco. Nach gleichem Zwang zum Rückschlag löste vorexpressionistische Kunst die Reflexbewegung des Expressionismus aus.

Dies Hin und Her des geschichtlichen Ablaufs wird eigentümlich durch Beziehungen belichtet, mittels deren das neunzehnte Jahrhundert und der Beginn des laufenden mit verschiedenartigen historischen Analogien verknüpft sind. Unter einem sehr weiten

Gesichtswinkel erscheint die Kunst des abgelaufenen Jahrhunderts — wie sie auch mit dem demonstrativ klassizistischen Affekt Davids, des Carstens, Thorwaldsens, Schadows, Schinkels, Kochs, des Cornelius, Overbecks, Veits, Klenzes, Rottmanns einsetzt — als ein Element der Renaissance. Es ist klar, daß gerade darum der Expressionismus dem Inbegriff der Renaissance im dialektischen Sinne feindlich gegenüberstehen muß. In der Tat liegen die bewußtesten Freundschaften wie die sächlichen Verknüpfungen des Expressionismus in anderen Zeiten und Wesensgegenden. Sie weisen zu den von der Linie der Renaissance am weitesten barockwärts abbiegenden Erscheinungen des verflossenen Jahrhunderts: sie weisen zur Romantik, zu Delacroix als der romantischen Sonne, zu Goya. Sie weisen zum Greco. Der Greco ist und war keine Mode, begreift man das Ereignis seiner Entdeckung nur wirklich (wie man muß) jenseits aller subjektiven Zufälligkeiten: er wurde für unser

Zeitalter eine im dialektischen Sinne objektive Notwendigkeit. Die Linie und Bewußtheit des Expressionismus führt schließlich zu der supranaturalistisch gelenkten und chimärischen Konvulsion der Gotik, der gotischen Primitiven und von da aus zu allen Primitiven überhaupt — auch zum Hauspfahl und Fetisch der Wilden; von dort an rückläufig wieder mit Vorliebe zu Primitiven, die eine kaum geahnte Vielfältigkeit umschließen und dennoch unvergleichlich integral sind — zu den Chinesen und zu dem gebauchten, gebogenen Barock indischer Frauenbilder. Die Logik dieser Verknüpfungen ist handgreiflich. In allen Künsten, die der expressionistische Geist aufsucht und durch dialektische Schickung aufsuchen muß, entscheidet ein Element, das man als Überwältigung des Einfach-Gegenständlichen, des Undistanziert-Gegenwärtigen, des Unmetaphysischen durch Metaphysisches bezeichnen kann. Es ist nicht schwer, die exzentrische Drastik eines Gotikers oder des Bernini von

der gegenständlich und formal vollendeten Ruhe eines Raffael zu unterscheiden. Dieser Gegensatz waltet, als Kontrast zweier Energien verstanden, auch zwischen vorexpressionistischer und expressionistischer Kunst. Im Grunde steht in diesen Gegensätzen überall Ekstase gegen Beschwichtigung, Überschwang gegen Sachlichkeit, Irrationales gegen Rationales, Himmel und Hölle gegen die Erde — Jenseits gegen Diesseits. Renaissance ist für diese Logik Inbegriff aller Diesseitigkeit. Alles übrige ergibt sich für die Schlußfolgerung von selbst.

Verlassen wir den Boden der geschichtlichen Ähnlichkeiten, so tritt jene dialektische Spannung zwischen vorexpressionistischer und expressionistischer Kunst auch rein für sich selbst zutage. Die Gegensätzlichkeit der beiden Epochen ist in der Hauptsache bereits aufgewiesen. Es könnte sich nur noch darum handeln, sie durch einige besondere Gesichtspunkte zu erhellen.

Der Impressionismus hatte die Relativität

der Farbe aufs äußerste gesteigert. Der Nenner im Bruch war das Licht gewesen. Im Expressionismus wurde die Farbe wieder unbedingt, ja lokal; der Strich und Kontur wieder positiv. Aus allen Bedingungen des Lichts, der Luft, auch aus aller Relativität des Tons befreit, wurden sie wieder faßbar tatsächlich und unabhängig wie je. Die einzigen Bedingungen der Farbe lagen nun noch in jener Wechselseitigkeit, die auch das Verhältnis ungebrochener Farben bestimmt und für das Zusammenkommen grüner, roter, blauer, gelber, weißer, schwarzer Flächen grundlegende Gesetze des Einklangs und der Disharmonie enthält.

Im Expressionismus — oder auf bestimmten äußersten Strecken seiner Bewegungsrichtung — wurde der Versuch gemacht, der Darstellung der Gegenstandsform die Darbietung des absoluten Mittels gegenüberzustellen. Das ist der Sinn der Entwicklung von Matisse bis Kandinsky, von Picasso bis Klee. Bis zu einem gewissen Grad ist die

Malerei und Doktrin Kandinskys einfach der Versuch, dem Ding an sich nicht einmal die Form an sich, sondern das emanzipierte Mittel, das Mittel an sich entgegenzustellen: die absolute Farbe auf der Plattform der Selbstbestimmung. Das nämliche vollzieht sich auf dem Boden einer intimer durchgezüchteten Begabung bei dem Zeichner und Maler Klee. Seine Zeichnungen sind, von einem entfernten gegenständlichen und gleichsam transparenten Motiv aus bewegt, der Versuch: den Reiz, den Tiefsinn, die Leichtfertigkeit, den Witz, das Pathos, das Schreckliche des bloßen graphischen Strichs zu abstrahieren und das graphische Mittel in allen erdenklichen Kombinationen auf der Höhe solcher Abgezogenheit festzuhalten — also alle mögliche Formalität des Graphischen herauszufiltern. Es ist die schier unvergleichliche Bedeutung dieses Künstlers, daß keiner dies je so persönlich-zwanghaft und ausschließlich tat wie er — Picasso etwa ausgenommen, der aber (als Romane

mit klassizistischen Neigungen) kaum die musikalisch abgründige Tiefe Klees besitzt.

Der Expressionismus brachte gegenüber dem Impressionismus, der azentrisch malte und wie etwa bei Lautrec oder Degas mit einer maniakalischen Vorliebe an den Rand hin oder vom Rand aus komponierte, wieder einen zentrischen Geist in die Malerei: das expressionistische Bild ist von der Mitte aus, zur Mitte hin gebaut.

Der Expressionismus versuchte, dem japanischen Gefühl des Impressionismus für das Zufällige, Ausnahmehafte und das Asymmetrische eine neue Betonung versammelter Wesentlichkeit und des Geordnet-Symmetrischen gegenüberzustellen. Der Expressionismus ging überhaupt darauf aus, zu fixieren, zusammenzulegen, den Stand zu festigen. Gegenüber dem hangenden Gleichgewicht des impressionistischen Bildes verkündet er das standhafte Gleichgewicht seiner Hervorbringungen; gegenüber dem Aufgelöst-Schwebenden der Epoche Manets und Slevogts das

Gelagert-Verbundene, das Gläubigere und Gewagtere des neuen Bildes; entgegen dem Pendelhaften und an die Bussole Erinnernden jenes nervösen Relativismus der Liebermann-Epoche das Statische, kraß Strukturale, Achsenhafte, zuweilen Ingenieurmäßige und sicher Geometrische des Neuen; entgegen dem Zweifelnden und sehr Geschmackvollen des Impressionismus das zuversichtlich Behauptende, das Abenteuerliche, das Befehlende und pathetisch Grelle. Gegenüber dem Realismus der Malerei um Courbet oder Leibl, gegenüber dem herrlichen Gefühl dieser Meister für das Dingliche, dinglich Eingeknüpfte der Formenschönheit und Farbenschönheit vollzog der Expressionismus einen korrespondierenden negativen Akt, den man als Dekomposition bezeichnen muß: den radikalen, immer radikaleren Abbau des Dinglichen im älteren Sinne. Form und Farbe des Gegenständlichen werden zertrümmert. Selten ist eine dialektische Opposition in der Geschichte mit so viel Unentwegtheit betrieben worden.

Alle diese dialektischen Spannungen, die wir, der Bequemlichkeit halber, mit dem vielleicht halb mythologischen Ausdruck Entwicklung bezeichnen, sind aber noch auf zweierlei Wegen entwicklungsmäßig nachzuweisen.

Entwicklung wäre kaum denkbar, solange es sich um gänzlich unvermittelte Gegensätze handelt. In Wahrheit verhält es sich aber so, daß die Gegenspieler in Meistern ruckartig verbunden wurden. Man denkt daran, daß in der einzigen Persönlichkeit Leibls eine dialektische Spannung enthalten war, die seine der Gegenstandsform nachgerundete Feinmalerei und seine impressionistisch überreiztem Auge entzitternde Flekkenmalerei überbrückte. Diese Spannung wird bei Leibl also Problem einer ins Persönliche eingefaßten Entwicklung. Cézanne ist impressionistischer Schwebekunst voll. Aber gleichzeitiges Problem ist ihm das Ringen mit Poussin und der Klassik. Die zögernde, offene und vortastend-vibrierende

Malerei durch eine geschlossene, klar gewölbte und ruhig rückwirkende Malerei zu ersetzen, gleichwohl aber das Differenzierte nicht einzubüßen: dies war der Inhalt seiner Entwicklung und eines lange dauernden Lebenszustandes.

Was der einzelne in sich umfaßt, wenn er Genie ist, zerteilt sich bei den Kleineren in Schulprobleme. Die Neoimpressionisten greifen einen psychologischen Moment der ganzen Entwicklung vom Vorexpressionistischen zum Expressionistischen heraus. Sie erklären: da das weiße Sonnenlicht aus den Spektralfarben des Prismas bestehe, die klassische Aufgabe der Malerei aber darin liege, das Licht zu malen, müsse die Malerei mit reinen Spektralfarben malen, die durch subjektive Rotation im Auge des Betrachtenden das Bild weißen Lichtes ergäben. Man sieht leicht, wie weit diese Lehre und die schöne Malerei Signacs oder Seurats von dem Grundsatz des Darstellens der Gegenstandsform und Gegenstandsfarbe sich entfernt haben. Man

will das Licht malen, zu dem sich die Dinge nur wie Relationen verhalten dürfen. Der Impressionismus will Ähnliches — nur minder folgerichtig oder minder einseitig. Die Entfernung von der Dinggewißheit des sogenannten Realisten ist also schon beim Impressionismus und vollends beim Neoimpressionismus grundsätzlich beschlossen. Der Expressionismus ist, von dieser Einsicht aus gesehen, nichts als der Testamentsvollstrecker vorangehender Epochen. Diese Einsicht aber ist entscheidend. Auch an dieser Stelle nähert sich die wichtige Erkenntnis, daß zwischen Expressionismus und anderen Epochen von einem höchst formalen Standpunkt aus kein letzter Unterschied besteht. Ob ich die Welt durch das Licht kompromittiere oder durch radikale Betonung ihrer Ausdrucksenergie in Linie, Farbe und Form, wie van Gogh und seine expressionistische Gefolgschaft taten; ob ich die Welt kompromittiere, indem ich sie mit einem aufs äußerste gesteigerten, wiewohl im einzelnen undefi-

nierten Affekt vergewaltige, wie der Expressionismus als Ganzes tut — dies ist kein grundsätzlicher Unterschied, sondern lediglich Etappe nach Etappe. Man könnte weitergehen: ob eine Malerei der Natur sentimentalisch gegenübersteht wie die Männer von Barbizon, oder ob sie, selber auf das Dramatische, auf Jüngsten Tag und Weltgericht gestimmt, die Drastik der Landschaft erblickt und erzeugt — dies alles ist eins, denn es liegt im Gebiet des schöpferischen Menschen.

Kehrt man aber von dem Gefühl solcher Einheit wieder zu möglichen Unterscheidungen zurück, die in der Entwicklung liegen, so findet man einen zweiten Grund für die Veränderung. Die natürliche äußere Überleitung, die vom Früheren über Impressionismus und Neoimpressionismus zu expressionistischer Neuromantik führt, wird durch eine tiefer gelegene Tatsache ergänzt. Sie läßt sich in die dialektische Spannung zweier Begriffe fassen: Naturwissenschaft und Re-

ligion. Die zweite ist unser Problem geworden — die erste war das Problem des abgelaufenen Jahrhunderts. Es geht also um einen Unterschied des Standorts, des Ziels und der Methode.

So ist die Kunst unserer Tage der Kunst des vergangenen Jahrhunderts entgegengesetzt. Die Unterscheidung ist allzu grob: kein Zweifel. Es ist gleichwohl nötig, sie auszusprechen — mit dem Vorbehalt, daß auch sie wieder eingeschränkt werde. Das vorige Jahrhundert ließ seinen Affekt vom Gegenstand her bestimmt sein: vom positivistisch begriffenen Gegenstand her — vom Dinglichen der sinnlichen Welt. Richtig und zugleich sehr falsch zu sprechen: unser Affekt, der Affekt der jungen Geschlechter wird aus einem jenseit des Sinnlich-Dinglichen gelegenen, unprüfbaren, aber wirksamen motorischen Zentrum geschaffen und bewegt. Das positivistisch begriffene Ding ist wieder einmal geltungslos geworden. Nicht sein Bestand, sondern seine Energie,

seine übersinnliche Beziehung, seine Ursache, seine Sehnsucht nach der Metamorphose interessiert. Damit ist das letzte Problem der Untersuchung schon in der Mitte erfaßt. Davon bleibt einiges zu sagen.

IV.

Es sei zunächst versucht, zusammenfassend zu wiederholen und nach Möglichkeit erweiternd auszusagen, was expressionistische Kunstgesinnung im Bilde erstrebt. Dieser Versuch wird sich, wenigstens noch von heute aus, von selbst auf die Frage zuspitzen: Ist Expressionismus — wie wohl definiert wird — eine Kunst ohne Gegenständlichkeit? Kann er das sein? Kann es dies geben?

Vorab ist gewiß, daß der Begriff des Expressionismus höchst vieldeutig ist. Man kann vorläufig etwa so formulieren: expressionistische Kunst sucht an der Stelle ruhiger, selbstisch-gelassener und intimer Gegenständlichkeit voraufgehender Kunstepochen

die Entfesselung aller möglichen formalen Ausdrucksstärke und Ausdrucksbreite des Gegenständlichen bis zur äußersten Willkür der Interpretation — bis zu dem Punkt, wo die künstlerische Ausdeutung des formal vermittelten Ausdrucks der Dinge nur noch von der gewalttätigsten Lust oder Notwendigkeit des bildnerischen Menschen zur Umgestaltung, ja zur abstraktesten Erfindung abhängig ist. An die Stelle der Beobachtung tritt, in Übergängen, die schweifende Einbildungskraft. An die Stelle der Pietät tritt die Heftigkeit, an die Stelle der Andacht der Sturm, an den Platz unmittelbaren Erfahrens das Erwarten einer Offenbarung, an den Platz der Einsicht die Vision, an den der Innigkeit und des Vertrauens die Ekstase, an die Stelle der stofflichen und auch der geistigen Schönheit der Dinge der heftige Ruf nach einer Beziehung der Gegenstände, die mehr verheißt als den schönen Zustand des Daseins. Es geschieht in extremis ein Aufreißen der Objekte, ein mörderisches Vordringen von ihrer schö-

nen Oberfläche, von ihrem beseelten Blick, von ihrer Gottesahnung in die Eingeweide des Gegenständlichen. Es geschieht ein Durchwühlen, ein Nachaußendrehen innerer Weltgestalt. Die Patina des sinnlichen Daseins wird zerkratzt; das Innerste wird zu äußerst gewendet und erscheint um so viel greller, als das Innere eines Leibes greller ist wie seine Haut, sein Haar. Dies Durchbohren, Umstülpen, dies Blutenlassen hat einen wesentlichen Zeitsinn und — da es ja keineswegs zum erstenmal geschieht, sondern im Gotischen, Barocken, Exotischen vorerlebt ist — auch Dauersinn: es wird die Metaphysik der Dinge gesucht — und wird vielleicht den Dingen zum größeren Teil von der Ekstase des bildenden Geistes einverleibt.

Besinnt man sich nun auf den Umfang der Gültigkeit solcher Definitionsversuche, so wird alsbald empfunden, daß sie verhältnismäßig genau im Grunde nur auf einige bestimmte Erscheinungen zutrifft: auf Nolde, auf Kokoschka, auf Meidner — auf alle oder

auf die wenigen, die von den Überlieferungen Grünewalds, Rembrandts und der Romantik (das heißt des Delacroix) ausgegangen zu sein scheinen und spaltend die eine Seite dieser unerreichten Heroen, den Exzeß, herausgenommen haben. Damit ist aber der Bezirk, den man mehr volkstümlich als deutlich Expressionismus nennt, nicht erschöpft. Allerdings ist vielleicht die zentrale Verkörperung des Expressionistischen angedeutet.

Daneben besteht jedoch auch anderes. Es wurde auf Klee verwiesen und bei ihm auf die Darbietung des absoluten graphischen und malerischen Mittels. Er ist für diese sachlich letzte Sphäre des Expressionismus die mittelste Erscheinung: möglicher als Picasso, weil er, Klee, das Format seiner Möglichkeiten besser begriff — Zeichnung und Aquarell. Klee ist indes damit noch nicht bestimmt. Schließlich ist es nicht wahr, daß seine Kunst die Absolution des formalen Mittels (also des Strichs, der Farbe, der Kurve, der kompositionellen Idee an sich) bedeutet.

Vielmehr wohnt seinem Schaffen auch Gegenständlichkeit inne — und zwar doppelte. Er erfaßt die Welt; allein er erfaßt sie nicht im Moment der Ruhe des Objekts und der eigenen betrachtenden Persönlichkeit, sondern in dem anderen Augenblick, in dem das Objekt unter dem Eindruck der Übersichtigkeit des eindringlich Betrachtenden zu zerfallen, die Schnittlinien, die Angelpunkte zu lösen beginnt und also die seltsamste molekulare Umschichtung zu geschehen, der seltsamste Prozeß des Phosphoreszierens, des Untergangs und der Neuentstehung sich zu vollziehen scheint. Klees Kubismus ist die Darstellung des Intervallaugenblicks zwischen zwei Kristallisationszuständen des Objekts. Dies ist das eine. Das andere ist dies: daß in diesem Verlauf der Betrachtung — der seinerseits eine unerhörte und fast nur subjektiv gültige Empfindlichkeit voraussetzt — ein musikalischer Parallelaffekt miterlebt wird. Vielleicht ist Klees Einstellung überhaupt nur dem musikalischen Menschen

begreiflich — wie Klee selbst einer der köstlichsten Geiger von Bach und Händel ist, die je über die Erde gingen. Musik ist nicht darstellend; sie ist Figur; von den Dingen gibt sie nicht die Mitte, das Dasein, die Plastik, sondern das Citra und Ultra. Bei Klee, dem deutschen Klassiker des Kubismus, ist das Musikalische der Welt also Begleiter, vielleicht sogar Gegenstand einer Kunst geworden, die einer in Noten geschriebenen Komposition nicht unähnlich scheint. Dabei bleibt aber wesentlich, daß alles Musikalische an Klee, wie immer es mit seiner Malerei verknüpft sein mag, klassischen und romantischen, nicht wagnerisch naturalistischen Geistes ist.

Endlich: Sehr oft, zumeist schon ist an der Stelle sinnlich wahrgenommener Außenwelt nur noch der subjektivste psychomechanische Widerschein gemalt; und dies mit eigentümlicher Verflechtung verschiedener, durcheinanderlaufender Reflexe zu einem gleichzeitigen, die Vielheit psychisch-traum-

hafter Erinnerungsbilder chaotisch umtreibenden Sammelbild. Von da führt Klee zu futuristischen Problemen.

Aus allem wird so viel klar: der Standort expressionistischer Beschauung und das expressionistische Objekt liegen nicht auf dem Feld jener verhältnismäßig unmittelbaren Wahrnehmung, auf dem die klassischen Werke des Realismus, des Naturalismus, des Impressionismus entstanden sind. Es hat eine sonderbare Drehung stattgefunden. Maler und Objekt stehen einander gegenüber: gleichzeitig öffnen sich beide, drehen ihr Äußeres wie Flügel zurück und verschmelzen ihre bloßgestellte Inwendigkeit.

Aber noch ist damit nicht alles gesagt. Dies Abstrahieren des stärksten und breitesten oder wenigstens drastischsten Ausdrucks der Gegenstandsform und Gegenstandsfarbe; dies Auslösen der Musik des Objekts und der figurenbildenden Mittel; dies Abfangen des psychologischen Augenblicks, in dem der Eindruck in die tiefer gelegenen Gründe des

Bewußtseins hinabgleitet und sich dort wie in einem Limbus mit seinesgleichen kreuzt; dies in unsrer Zeit zuerst von Odilon Redon, stärker noch von James Ensor und von Alfred Kubin erlittene zwanghafte Hervorwenden der „anderen Seite" — dies alles ist nur Symptom einer ungeheuren und allgemeineren geschichtlichen Veränderung unserer gesamten Orientierung. Was der Expressionismus malen, zeichnen und meißeln möchte, ist die metaphysische, die göttliche Spur auf den Dingen. Selber auf das Organisatorische, ja Schöpferische gestimmt, wenn er malt, — und selber den Dingen gegenüber gebieterisch auftretend, sucht er in naheliegender Erinnerung den göttlichen Nomos der Welt zu sehen und darzustellen. So nähert er sich Religiösem. Er entdeckt wieder die christliche Kunst und ihre Motive. Gott wird wieder genannt. Freilich: dies hohe Wort — hoh ob geglaubt, ob nicht geglaubt — sollte man um so mehr scheuen, je mehr es mißbraucht ist und je mehr es von den Dilet-

tanten oder Essayisten des Lebens und der Kunst, die der Expressionismus wie jede Epoche (oder zahlreicher) hervorbringt, lästerlich vorgespannt wird gleich einem Werbegeschrei für eine Mode neuer Theologie. Dies aber ist kein Zweifel: der tiefste Wille der Besten dieser künstlerischen Provinz ist darauf gerichtet, anstatt des Geschöpfes den Schöpfer oder vielmehr, da man von ihm ein Ebenbild nicht machen kann, den geheimnisvollen, grauenerregenden Abdruck seiner Hand und die Parabeln seiner Gestalt zu malen — den Nacken zu zeichnen, der von seiner Rechten gebogen, die Hüfte zu bilden, die von seiner Linken in den Schmerz gedreht ist.

Danach gilt endlich: Expressionistische Kunst hat es wie jede Kunst mit einem Gegenständlichen zu tun. Die Doktrin und Malerei Kandinskys, ein für die Zeit grundstürzender Krise wesentliches Ereignis, wollte nicht nur die Absolutheit des farbigen Mittels, sondern gab in absoluten Farben ein

Parallelaggregat eines seelischen Erregungszustandes, der sich zwar nicht prüfen ließ, aber sicher da war. Solche Kunst hatte es also mit einem Harmonieproblem des Seelischen zu tun. Auch dies ist Gegenstand.

Alles, was der Expressionismus hervorgebracht hat, ist jedenfalls — soweit es sittlich und künstlerisch taugt — bewußt oder unbewußt Brücke zum Metaphysischen. Man dachte auch, dem Metaphysischen um so näher zu sein, je mehr man abstrahierte. Die aufwühlende und wieder wie Rokoko entzückende, wie Biedermeiertum empfindsam-harmlose, ironisierbare und verfältelte Kunst Klees gäbe freilich ein fast überzeugendes Beispiel der Möglichkeit solchen Wollens. Aber ihre Subjektivität ist so schwer erreichbar, daß sie zugleich das Ende des unveräußerlichen Begriffs der künstlerischen Öffentlichkeit zu werden droht. Es ist möglich, daß die Reise der Kunst dahin geht. Das ist nicht abzusehen. Dazu: es ist nicht zu wünschen. Davon sei also auch nicht die

Rede. Es bleibt dafür eine andere Frage zu bedenken, deren Beantwortung diesen Gedankengang beschließen muß. Es ist die Frage nach der Bedeutung des Expressionismus in seinem Verhältnis zum Alten und zur Zukunft — soweit Zukunft nämlich als etwas Tatsächliches vorzustellen ist. Einfach gesprochen: Ist der Expressionismus mehr als frühere Kunst? Und wohin deutet von ihm aus ein Weg?

Er bedeutet ein Plus und ein kommunizierendes Minus. Er nimmt und verliert. Er gibt und versagt. Ist er universal, so entbehrt er des einzelnen. Ist er radikal, so vorenthält er sich die Überlieferung. Aber was heißt das? Er ist unser Heute. Er ist unser Tag — unsre Freude und unser Schmerz. Er ist unsere lebendige Leidenschaft. Dies ist die eine Antwort. Die andere: Die expressionistische Malerei — anders vielleicht die Plastik — ist bereits in dem Moment historischer und sachlicher Vollendung angekommen; der Flügel hat durchgeschwungen;

das Positive der Zukunft liegt offenbar in einer neuen und frommen Bescheidung auf die Natur — es müßte denn sein, daß eine hinreißende theologische Einbildungskraft oder vielmehr Tatsachengewißheit das zu erzeugen vermöchte, was wir bis jetzt nicht geleistet haben: eine positive neue Gotik, ein positives neues Barock, eine positive — nicht literarische, nicht als Bildungsphänomen hereinbezogene — Primitivität; also eine rechtgläubige Einfalt oder zum wenigsten im barocken Sinne eine Übersteigerung des Vielgefalteten und Naturalistischen durch die inquisitorische Unerbittlichkeit eines Dogmas.

Aus diesem Augenblick der Beobachtung wird das Heikelste — nein: mit allem Gewicht des Wortes Schwerste moderner Malerei geahnt.

Sie steht, sie bangt und treibt zwischen Himmel und Erde. Ungeheuerlich ist mitunter ihre Pendelfahrt; Karikatur beschwörenden Überschwangs nicht selten ihre Gebärde — Karikatur doch wiederum nicht im billigen

Sinn der Bürger, sondern immerhin in Spuren des Don Quichotte.

Zwei zumal rasen voraus: Kokoschka und Meidner. Vom Boreas gebeugt schürfen sie in der Lava. Hochgeschnellt schlagen die Verzweifelnden und Kecken an Monde, Wolken und Sonnen. Den Gott suchen sie, dessen Wehen ihnen die Stirnen vereist und verbrennt. Haben sie ihn gesehen? Sie rütteln am Erdball; er stürzt, dröhnt sausend, birst; Blut läuft über sein Gewölbe; Gestalten springen und kriechen aus dem Riß wie ehedem Teufel, Menschen, Engel und Untiere aus den Spalten des Gerichts. Den Urheber der Dinge finden sie nicht. Nun gehen sie weiter: den Blick erdwärts mehr als himmelwärts und „im Nacken das Sternemeer". Sie verweilen und malen. Angefüllte Bilder; lechzende Pasten. Wie Adern durchgezogen sind die farbigen Schlangen; wie Eingeweide geknäuelt, perlmuttern, üppig, gerollt. Jählings ist alles naturgleich und plötzlich vergeistert. Ein Rad scheint zu kreisen; es zer-

springt; Reifenstücke und Speichen fahren exzentrisch hinaus wie über Kometenbahnen. Übergelenkig sind Menschen, Tiere und Dinge gleich Gefolterten.

Am nebelnden Rand Skandinaviens geboren und in jütische Bauerndörfer zu fruchtbarer Einsamkeit zurückgezogen malt Nolde mit brünstigen Pigmenten, die unmittelbar aus greller Erde gebrochen, aus violetten Seen geschöpft, aus Teufelswurzgärten gekeltert scheinen, eher Götzen als Götter und Gottheit. Hatte er je eine Stadt, so war es das abenteuerliche Hamburg: dem Ozean geöffnet, Empfängnis exotischer Ahnungen, Gastgeb chinesischer Schiffer, die Sonntags mit schwarzen Seidenjacken und weißen Strümpfen, bezopft und glänzend durch Sankt Pauli wandern — seltsame Figurinen heißgelber Welt im aschblonden Sonnenschein des nördlichen März und an Gewässern, die bald wie blasser Absinth, bald wie Tinten anmuten. Nun hockt er in seinem Dorf wie der Wilde zwischen seinen Hauspfählen.

Handwerker und Heide, Christ und Kakodämon: mitten in schleswigischer Ruhe wie von böser Lust von der Erinnerung gepackt an scharf zugeschnittene und schärfer gemalte Schiffsschnäbel, die vor Jahrhunderten und Jahrtausenden von Mitternacht her gen Südwesten Dunstschwaden und Gischt spalteten. Meilenweit polwärts steht hoch und breitbeinig im Atelier mit brennenden Hellaugen der hellhaarige Munch. Buchstäblich wird ihm, nicht durch stilbewußte Experimente des Übersetzens, die Welt harte schwarzweiße Zwiefalt: unter geschnittenem Holz gedrucktes Weiß und Schwarz. Aus grünen Dämpfen taucht pythisch das entzündete und bleiche Gesicht einer rostrotlockigen Frau mit blauem Kleid und weißen, ohne Bestimmung überm Schoß gefalteten Händen: skandinavisch scharf und nordisch verlöschend; nicht Tag noch Nacht noch Dämmerung. Ist es möglich, dies Nordische der Kunst unserer Jahre zu vergessen? Ihre Ferne von der Latinität?

Zwischen Dünsten der Sanität und Kanonenschüssen beschleunigt in Ostende einer aus dem innersten Deutschland die Flucht des Stifts und Pinsels über Leinwand und Papier — am Arm das Zeichen des Roten Kreuzes. Er geht umher. Seinen Weg kreuzt Ensor; der Ältere zwischen Kubin und Klee; Wächter am Grabe des Bosch und Bruegels inmitten deutscher und englischer Geschütze; Flame von Wesen und durch den Krieg in flämischen Boden gekeilt. Von ihm berührt und von elektrischen Stößen getrieben führt Heckel den heftigen Zickzack seiner Bildungen in Breite, Höhe und Tiefe. Er malt Kameraden mit verbundenen Gliedern, verbundenen Köpfen. In einer anderen Ecke der Welt steckt um dieselbe Minute zwischen Blendscheibe und Radiertisch das vorgebeugte Haupt Beckmanns und stigmatisiert mit zerreißendem Blick auf die Kupferplatte Zuckungen Verwundeter, die Grimasse schlaffer Kadaver, die jämmerliche Belanglosigkeit menschlicher Leiber, das trübe Gedränge

der Lazarette, die gespannte, dennoch mechanische und stumpfe Figurenkonstellation der Operationen, die sozusagen menschliche Maske alles Gräßlichen in dieser Zeit. Wo ist der Ausweg? Der Sanitätsmann in Ostende sucht — und es entsteht unter zweifelnden Händen das Bild einer Madonna: schrecklich durch Heftigkeit der Farbe, fetischähnlich durch schmerzende Schärfe des Konturs, auch sonderbar gelungen, ja leicht und mühelos. Einen anderen jagt der Krieg von den Palauinseln der Südsee über Japan, die Philippinen, den Pacific nach Amerika, in den Kohlenschuppen eines holländischen Schiffes nach Rotterdam und über die Heimat in den Kampf gegen Engländer oder Franzosen. Zwischen Eingeborenen hat er auf papageiengrünen, himmelblauen und zimmetroten Eilanden Wild erlegt, Früchte gebrochen, Brei gekocht, den Himmelsschein der See auf mahagonifarbenem Kanoe schlankhin durchfurcht und Korallenriffe mit losen Rudern gemieden. In Manila liegen

irgendwo Holzfiguren, die er geschnitten, Tafeln, die er glücklich bemalt hat. Ein frommer Heide etwa: ihm gelingen die Dinge; der Wurf fliegt leicht. Pechstein. Der Name ist das Dunkelste und Schwerste an ihm. Das Violente und Verzaubernde seiner Farbe und Zeichnung ist natürlicher Fluß. Feinnerviger Geschmack, sicherer Zug, befreiende Gunst des Schicksals: freundlichere Sterne.

Der Krieg schont. Der Krieg nimmt fort. Macke und Marc sind verloren. Der zweite: kluge und feine Menschlichkeit; bewegten Talents, bewußten Geistes, voll verbindender Kräfte; weitab von den Städten und der verwischten Dutzendhaftigkeit ihrer Bevölkerung als Freund der Rehe, Rinder und Pferde ein Sucher des Schöpfers. Ihre Leiber färbte er bunt wie die Fenster von Kirchen und flocht sie gleich Kranzblumen zu weitgespannten, kunstreich geschlungenen, liebreich gebogenen Strophen, die er dem unbekannten Gott widmete. Der erste: fernhin zwischen den anderen sichtbar in kleinen Bil-

dern mit Rot, Gelb, Blau und Grün; Bildern von reizender Schmiegung. Vierecke, Dreiecke, Polygone und Zirkel schloß er wie Facetten eines wohlgeschnittenen Edelsteins aneinander. Zwischen den Kanten und in den spiegelnden Flächen war die Welt zu sehen: eine schlanke Frau vor dem Fenster eines Putzladens; Bäume am Ufer eines Flusses; Spaziergänger und Paare, die an die paradiesische Absonderlichkeit der Menschen Seurats erinnerten. Von fernher waren Dinge und Menschen, dem Malenden über die Schulter hinweg, zwischen die feinen Maschen bunter Bilder hineingeworfen. Tief drin, in kristallinische Abgründe versenkt, winkten sie ihm: geheimnisvoll verborgen wie Vorleben oder Nachleben, durch das Prisma gesehen, durch das Prisma zerteilt — durch das Prisma wie durch Sonne zu rheinischer, westlicher Heiterkeit ermuntert.

Darf man alle hinzunehmen, die heute der Tag sind? Beeh und Seewald wehren sich dawider, Expressionisten geheißen zu

werden. Aber kein Künstler überhaupt kann den Namen, keiner die Enge eines kunstpolitischen Programms ertragen und lieben. Versinke darum das Wort. Versinke das Programm, wie es anderen versank, denen Bedeutung gegeben ist. Sie alle sind in unserer Zeit. Sie leisten das Bild unserer Zeit; weben den Wandteppich um den Saal unseres Lebens.

Spricht Beeh vom Bild, so spricht er von Marées, Delacroix, Guys, Cézanne, vom Greco, von Rembrandt und Grünewald. Spricht er von ihnen und den roten Sandsteinfiguren der Frauen von Bali, so spricht er vom Metaphysischen, das ihnen innewohnt. Er würde nicht vermögen und nicht wagen, dies Metaphysische mit der gallischen Schärfe seines Geistes näher zu bestimmen. Er meint: die Form, die größer ist als sie selbst. Er meint: was als Aura um das Endliche, als Unbegrenztes um das sächlich Begrenzte, als Balkon am Hause, als Überhang jenseits lateinisch gerundeter Form ist. Er liebt die

Dinge und zumal die Weite ihrer Klassik: das lange, diagonal aufgesprengte Weißbrot auf dem Tisch, das historisch, gegenwärtig und vollendet ist wie jede reine Überlieferung; liebt den Apfel daneben, den ehedem Chardin, Courbet und Manet liebten — den roten, grünen, unendlich runden, unendlich exakten; die uralte Legitimität der Burgunderflasche und den chinesischen Ingwertopf. Alles Geschöpf versammelt sich in solchem Stilleben. Gott — dies Wort wird aus seinem Munde nie gehört; aber er liebt die Dinge als die aus den riesigen und zärtlichen Händen einer übernatürlichen Produktivkraft verschwenderisch in die Freiheit der Welt entlassenen Körper. Seewald: auch dieser Name klärt und führt zum Sichtbaren zurück. Er malt nicht Heilige noch Gott, Göttliche und Engel. Er malt die Kreatur. Er malt die Gewißheit der Kreatur. Er kann — und mehr: er muß sie malen, weil ihr Dasein ihm unaussprechlich und ermutigend verbürgt ist. Verbürgt nicht nur durch ihre

Sichtbarkeit; sondern mehr noch durch die Existenz des Gottes, den er glaubt; aber zugleich das einzig Sichtbare, das mit seinem Gott verbindet, und darum allein das Malenswerte. Also malt er das feste, bestehende Ding — Häuser im Süden, Berge auch; grasende Ziegen; Gesichter von Menschen; Pflanzen, Bücher, Tabakspäckchen auf dem Tisch. Das seiende Ding. Die seiende Kreatur. Dies malt unter den jungen Künstlern der Gläubigste — der Positivste.

Es fällt auf, wie diese Maler den Aufgaben des Bildes treu geblieben sind: ob sie Gottes sicher sind oder nicht. Sie haben im positiven Malen verharrt; und wenn es wahr ist, daß Religion daran nicht hindert, so ist gewiß, daß überhaupt nichts daran hindern darf. Tötet Gott den Maler nicht, so kann den Maler niemand töten. Schließt Gott die Wirklichkeit nicht aus, so kann nichts Schwächeres die Wirklichkeit ausschließen. Chagall ist schön, rührt auf und verführt tief hinein ins Mystische: aber es wird zur Frage, ob die

Köstlichkeit seiner Gesichte nicht weniger ist als der bildnerische Preis sichtbarer Kreatur auf der begrenzten Tafel eines Malers der Welt.

Jene Maler — andere sind ihnen ebenbürtig oder nahe — behielten und suchen nach dem Vorbild van Goghs und Cézannes, anders als Gauguin, die Plastizität aller guten Malerei: das bildnerische Realisieren. Nicht Plastizität im Sinn stereometrischer Perspektive, des äußeren Raumbildes, sondern im Sinn der formenden Fülle. Mißverstehender Kultus der Zweidimensionalität blieb ihnen fremd: Tiefenziel des Willens und der lebendigen Gesinnung rettete sie vor dem Flächigen der Tapete, das bei den Akademikern des Expressionismus nicht bloß kunstgewerbliches Faktum, sondern auch nivellierende Doktrin geworden ist. Welche lächerliche Spannung: sie reden von Gott und machen expressionistisches Kunstgewerbe; sie reden von Religion und Kirche und machen Tapetendekor. Neue Akade-

miker hatten erwartet: der bewußte — auch ökonomische — Verzicht auf die dritte Dimension verbürge entsprechenden Zuwachs der Ausdruckskraft in zwei Dimensionen; vermiedene — oder ersparte — Tiefe bedeute vermehrte Breite und zumal gesteigerte Höhe. Die Rechnung war kindlich. Denn: es handelt sich nicht um zwei oder drei Dimensionen, sondern (einerlei, ob Staffelei, ob Fresko) um die im Geist sich wölbende und vom Nachdruck der Hand, von der Spannung des malenden Muskels beurkundete Plastizität der Welt — um die ideale und werkliche Plastizität des Malens, die der Fülle der Phantasie und des künstlerischen Blutes entspringt. Der Irrtum wurde Urheber programmatisch expressionistischen Malens zweiter und dritter Reihe. Nachdenken, an sich Vertiefung der Kunst, wurde als artistische Intellektualität Ersatz unzureichender Sinnlichkeit, beschränkter geistiger Raumweite. Das Kindhafte in der Leidenschaft, im Fabulieren und Figurenbilden

wesentlicher Künstler der Zeit wurde bei dem Mittelstand des Expressionismus zur primitiven Machenschaft, die ohne ein Gran rhythmischer Überlegenheit die organisch wohlgefügte Schönheit der Meisterbilder des Naturalismus und des Impressionismus grotesk zurückweist, ohne sie auch nur geahnt zu haben. Eins gab das andere — einer den anderen. Aber die Wesentlichen stehn ungemindert an Zahl und Kraft. Sie entscheiden. Sie verbinden unsere Epoche mit Vergangenheit und Zukunft und erhalten die tiefe Einheit alles wahrhaft Künstlerischen unter den Trachten der Zeitalter.

V.

Man würde dem Expressionismus sehr unrecht tun, wollte man ihn auf das manifesthaft dekorative Element fixieren, das er — zum Beispiel auf dem Weg von Purrmann und Hofer zu Pechstein und Marc — ohne Zweifel enthält. Er ist auch mehr als

ornamental — wiewohl es dem Ornament an Tiefsinn nicht gebrechen muß. Der Expressionismus bedeutet in seinem Verhältnis zu vorexpressionistischer Kunst auch mehr als den Unterschied zwischen „Eindruck" und „Ausdruck", mechanischer Einnahme und proportionaler Ausgabe, Physiologie und Psychologie, zwischen Gegenstandsform und Abstraktion des formalen Mittels, zwischen Physik und Metaphysik; irgendwie bedeutet er den Widerspruch zwischen einem bildnerischen Suchen, das den Schöpfer erspürt, und einem anderen, älteren, das dem sinnlich-einfältigen Dasein des Geschöpfes nahegleitet.

Möge dies alles nun wahr sein oder nicht, richtig oder falsch: so viel ist gewiß, daß alle diese Kontraste, die zu zeichnen, zu erfinden man auf irgendeine Weise gezwungen wird, auf irgendeine Weise von einem bestimmten Augenblick ab auch wieder zusammenstürzen, lächerlich fast. Der treffliche Henri de Braekeleer, der für Belgien annähernd war, was Leibl für uns, Courbet für die Franzosen,

nämlich ein Klassiker in der Darstellung der Seinsform des Naturhaft-Dinglichen, vulgär benannt ein Realist, hat den Satz gesagt: Kunst werde gemacht, um Gott auszusprechen und ihn in seiner Kreatur zu loben. Man würde von einer bestimmten Sprosse des Vergleichs aus nicht zu behaupten wagen, daß etwa die sogenannte naturalistische Kunst minder innerlich, daß in ihr der metaphysische Affekt — ohne den überhaupt keine Kunst Kunst wird — minder stark gewesen sei, daß nicht auch in ihr der Gott gewirkt habe. Auch Courbet und Leibl waren edle Bessene. Ihre Zeit nannte Gott nicht — vielleicht weil sie ihn scheute, nicht aber weil sie ihn hätte ausgetrieben gehabt. Vergleicht man Künste, so muß man das Maß der Eindringlichkeit des Gefühls für die Bedeutungstiefe des Formalen vergleichen: Spannungsweite, Stromstärke des Affekts für Formales, Empfindung für das Gestern-Abend und den anderen Morgen der Dinge. Vom Standpunkt solcher äußersten Formalität der Betrachtung — und

wie sollte in Kunstdingen ein anderer Standpunkt gültig sein? — zerbricht die Unterscheidung zwischen Expressionismus und anderem: sie erscheint subaltern; sie scheint inhaltlich und anekdotisch und sicher äußerlich gelenkt. Es ist nicht möglich, eine Landschaft von Henri Rousseau zu lieben und eine Landschaft von Sperl zu mißachten. Man sieht beide überhaupt erst dann, wenn man merkt, wie ähnlich auch sie sind — wenn man also die Parallelität der formalen Spannung begreift.

Es ist in der Tat aberwitzig, über dem expressionistischen Himmelssturm und Höllensturz die alte Kunst zu vergessen. Vergißt man sie, so beweist man nur, daß man sowohl zu neuer als zu alter Kunst in einem fragwürdigen Verhältnis steht. Die Kraft des Affekts für die ausdrückende Bedeutung alles Formalen: dies, nichts anderes ist der Zustand der Kunst und des Künstlers. Es kommt hinzu, daß diese Kraft notwendig die Grenzen des Sinnlichen überall über-

steigt, wo Kunst ist, und einer irgendwie auf Übersinnliches gerichteten Atmung des Formalen selbst begegnet. In beiden, im Künstler und in der Dingform, ist der Gott.

Auf die Dauer verhehlt sich keiner, daß der Gott in den künstlerischen Dokumenten der Renaissance und des Humanistisch-Klassischen sich nicht minder gern verbirgt, als er in den Werken der Gotik, des Greco, der Exoten, der Bauern, auch des Expressionismus zutage steigt. Es kommt auf die Formalität des Standpunkts an: ist ihre äußerste Höhe erstiegen, dann sind der heidenchristliche Raffael und der genaue Naturforscher Leonardo nicht mindere Gottsucher als Giotto und der Greco. Es bleibt nur ein Unterschied im Mittel, im Organ und in den Maßen persönlicher Bewußtheit. Aber Gott ist (wenn er ist, und es ist von der Kunst aus sicher, daß er ist) nicht so winzig, daß seine Existenz im Kunstwirken der Menschen von der Millimetergröße dieser Bewußtheitsunterschiede abhängig wäre. Äußerlich ge-

sprochen: so Zwingendes, so Ungeheures ist im Expressionismus nicht geschaffen worden, daß er uns nötigen könnte, Perugino und Giorgione zu vergessen.

Im Gegenteil. Ich habe den Weg des Expressionismus mitgemacht und glaube nicht, hinter seinen vordersten Spitzen zurückgeblieben zu sein: aber ich habe in ihm die Giganten nicht gesehen, die in anderen Epochen Grünewald, Michelangelo, Rembrandt, Delacroix geheißen haben. Der Expressionismus ist vom Augenblick, von uns aus alles — ist Anbeginn neuen Ergreifens des Ganzen und Ewigen. Dennoch erscheint er universalgeschichtlich zugleich als ein zum System erweitertes Detail ihrer Universalität. Aber es ist einleuchtend, daß wir nicht anders beginnen konnten. Nun warten wir auf das Kommende. Freilich nicht auf die Akademie. Wir haben mit einer Geschwindigkeit, die selbst für das Tempo des Zeitalters beträchtlich bleibt, und mit einer Breite, die nicht minder erstaunlich ist, eine

expressionistische Akademie bekommen, auf die ein Wort aus dem „Wilhelm Meister" gereimt scheint: „Sieh nur die Knaben an, wie sie jedesmal, so oft Seiltänzer in der Stadt gewesen, auf allen Planken und Balken hin und wieder gehn und balancieren, bis ein anderer Reiz sie wieder zu einem ähnlichen Spiele hinzieht. Hast du es nicht in dem Zirkel unserer Freunde bemerkt? So oft sich ein Virtuose hören läßt, finden sich immer einige, die sogleich dasselbe Instrument zu lernen anfangen. Wie viele irren auf diesem Wege herum? Glücklich, wer den Fehlschluß von seinen Wünschen auf seine Kräfte bald gewahr wird."

Es wäre allzu billig, den dialektischen Gedanken der Untersuchung zu einer Zukunftsperspektive förmlich auszubilden — derart, daß etwa gesagt würde: der Rückschlag gegen Neugotik, Neubarock, Exotik und Expressionismus, also gegen den ganzen Bereich unserer Kunstepoche werde in einer Renaissance der Renaissance, in einer Wie-

derkunft des Humanistisch-Gegenständlichen, also im engeren Sinne Klassischen liegen müssen. Es wird vielleicht so sein. Persönliche Umstellung fühlt der einzelne schon an sich selbst. Man sagt, Picasso male heute wie Ingres. Dies alles wäre nichts als eine neue Demonstration des trügerischen Zirkels, den unser Leben darstellt: Während wir uns aus dem Moment zu einem außerhalb gelegenen, archimedisch göttlichen Punkt zu erheben suchen, fallen wir nur in das dialektische Gegenteil des Moments — und so folgen wir dem Zickzack unseres Lebens, bis er abbricht.

Das andere wäre schöner: das, was der Expressionismus erhoffte — die dauernde Verankerung der Kunst im Jenseitigen. So viel wollte er ursprünglich gar nicht, aber er wuchs dahin. Allein: wie sollten wir heute Radikaleres und so viel mehr wollen können als die Gotik oder etwa der Kreis der Nazarener mit dem nicht genug geehrten Cornelius und der schönen Lauterkeit Führichs, Overbecks

und Veits, wo wir so viel weniger glauben und sicher so viel weniger buchstäblich glauben — worauf aber alles ankäme, da fromme Bildnerei nun einmal von der Genauigkeit einer dogmatischen Vorstellung abhängt? Ist unser heftigerer Affekt am Ende nicht nur die Schutzfarbe einer schwächeren Tatsächlichkeit? Wo wäre die ungeheure Regeneration des Christentums, die vorangehn oder kommen und neu die Kunst produzieren müßte? Selbst die Brüder Eyck beschränkten sich darauf, Gott in der genau gemalten Kreatur zu loben. Sollte es für uns so viel mehr zu tun geben?

Dies ist selbstverständlich: Wir sprechen immer von Formalität — aber sie ist ohne ein immer mitverstandenes bewegendes Zentrum, dessen Form sie ist, nicht denkbar, und nicht vorzustellen ohne den Bezug dieses Zentrums auf das Jenseitige. Es fehlt nun das artikulierte Dogma, das zur Vorstellung und zur Kunst zwingt. Wir stehn darum in solchem höchst komplizierten Augenblick:

Kann Gott nicht (im Sinne eines Dogmas) nach der formalen Beschaffenheit seines Wesens deutlich vorgestellt werden, so kann man ihn oder sein Symbol nicht malen; auch nicht seinen Sohn, seine Heiligen, und kaum seine Wirkungen in der Welt.

Bis dahin bleibt uns das andre: die Gesamtheit der Epochen zu überblicken, ihre Besonderheiten und Gleichheiten zu bewältigen, zwischen dem Gotischen und dem Klassischen zu stehen, aufs neue von unten auf die Natur zu bewundern, die unsäglich verlästerte, und des Satzes zu gedenken, den der angeblich überwundene Cézanne gesagt hat: „Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature; tout est là." „Es ist die Hauptsache, Poussin im Angesicht der Natur noch einmal zu malen; das ist alles."

So gotisch zu sein wie Cézanne und dabei so viel Antike, so viel Klassik zu enthalten; so naturhaft griechisch zu sein wie Poussin, und dabei so ungeheuer viel metaphysische Schwingung zu haben: diese Paradoxie etwa

wäre die Notdurft des Augenblicks. Vielleicht kommt es anders. Vielleicht ist dies allzu persönlich gesprochen und ohne jede Verpflichtung für jeden anderen. Vielleicht reißt ein unerwarteter oder erwarteter Triumph der Religion uns in eine neue Ausschließlichkeit, in der wir nicht mehr die humanistische Universalität unseres Standpunkts, nicht mehr die Weltgeschichte, sondern nur Gott und uns und gegenwärtige Welt fühlen.

Nachwort

Diese Seiten gehen auf einen Vortrag zurück, der am 14. März 1918 vor der „Deutschen Gesellschaft 1914“ und dem „Bund Deutscher Gelehrter und Künstler“ in Berlin gehalten wurde. Die ursprüngliche Fassung wurde seitdem aufs neue durchgearbeitet und um ein eingefügtes Stück wesentlich erweitert. Diese zweite Form liegt hier vor.

München, im September 1918.

W. H.

Tribüne der Kunst und Zeit

Eine Schriftensammlung

Herausgegeben

von

Kasimir Edschmid

Berlin
Erich Reiß Verlag

Daß schon vor Jahren Ansätze bestanden zu einer Bewegung, die auf neues Weltgefühl aus ist in den Künsten, das ist bekannt. Daß die Bewegung durchdrang, weiß jeder. Es wäre Albernheit, hier noch Fanfaren zu blasen. Dringlicher erscheint es heute, wo jeder Greis „Stellung nimmt", jeder Jüngling Unerträgliches schwärmt, den ganzen Komplex zu überschauen: woher das Neue kam, wohin es will — keine Schlagworte zu prägen, sondern besonnen das Eigentliche zu sagen — nicht rückwärts zu referieren, nicht zu wiederholen und auf keinen Fall zur Theorie zu kommen . . . sondern auszusagen, zu bekennen, darzustellen, zu wünschen und zu postulieren — — und so bei aller Weitheit des Rahmens dennoch zur Rundheit zu kommen. Nie stand der Künstler so mitten in der Welt wie heute. Nie lief in so ungeheurer Tragödie die Veranwortung so bindend zwischen ihm und der Zeit. Vom Künstler aus gesehen, mit der Kunst als Zentralproblem, wird jede Darstellung heutiger Ziele eine Darstellung der Zeit: Poli-

tisches, Religiöses, Forderunghaftes mischen sich, kaum zu trennen, ja unlösbar mit den Fragen der Kunst. Künstler mit ihrer Konfession, Gelehrte, die Sachliches dichterisch zu sagen wissen, Essayisten, die nicht spielerisch „zerfasern", sondern produktiv im eigentlichen Sinn der Kritik aufbauen, schreiben hier an einer kleinen Geschichte unserer Kunst und unserer Zeit.

Bisher sind erschienen:

Kasimir Edschmid: Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung

Wilhelm Hausenstein: Über Expressionismus in der Malerei

Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst

Walter Müller-Wulckow: Neue Architektur

Paul Bekker: Neue Musik

Max Krell: Über neue Prosa

Iwan Goll: Das neue Frankreich

In rascher Folge werden u. a. erscheinen:

Kurt Pinthus: Das neue Theater

Kurt Hiller: Aufruf an junge europäische Genies

Friedrich Markus Hübner: Philosophische u. moralische Grundlagen neuer Kunst

Alfred Wolfenstein: Neue Lyrik

Willi Wolfradt: Heutige Plastik

Gustav Hartlaub: Neue Graphik

Fritz von Unruh: Das neue Drama

Rudolf Leonhard: Gespräche über heutige Jugend und Kunst

Subskriptionen und Bestellungen nimmt jede Buchhandlung oder der Verlag entgegen

---

Erich Reiß Verlag · Berlin W 62

Special 85-B
ND 8372
196
E9
H37
1919
THE GETTY CENTER
LIBRARY